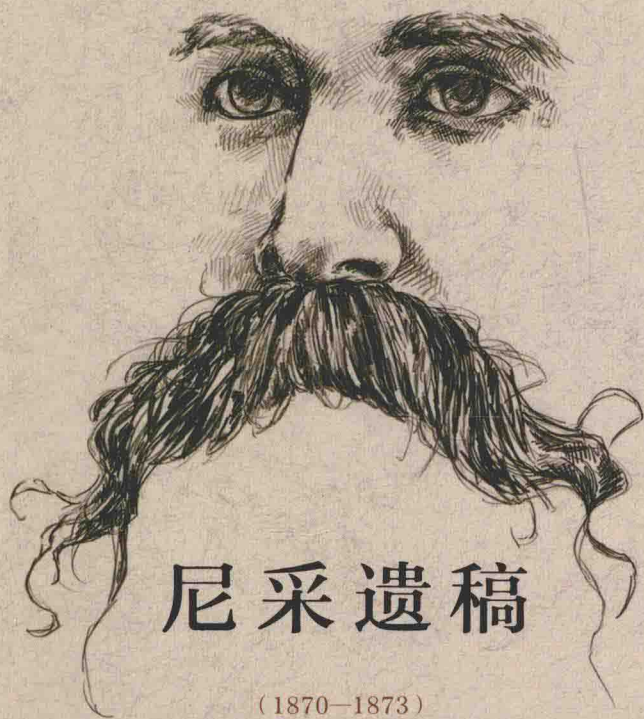




尼采遗稿

(1870—1873)

修订版

〔德〕弗里德里希·尼采 著 赵蕾莲 译

 黑龙江出版集团
 黑龙江教育出版社

尼采遗稿

(1870—1873)

修订版

〔德〕弗里德里希·尼采 著 赵蕾莲 译

 黑龙江出版集团

 黑龙江教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

尼采遗稿 / (德) 尼采 (Nietzsche, F.W) 著;
赵蕾莲译. — 2 版. — 哈尔滨: 黑龙江教育出版社,
2015.7

ISBN 978-7-5316-8390-2

I. ①尼… II. ①尼… ②赵… III. ①尼采, F.W.
(1844 ~ 1900) - 哲学思想 IV. ①B516.47

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第180953号

尼采遗稿 (1870—1873)

NICAI YIGAO (1870—1873)

作 者 【德】弗里德里希·尼采

译 者 赵蕾莲

责任编辑 宋舒白

营销推广 李珊慧

装帧设计 冯军辉

责任校对 徐秀梅

出版发行 黑龙江教育出版社 (哈尔滨市南岗区花园街158号)

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团有限公司

新浪微博 <http://weibo.com/longjiaoshe>

公众微信 heilongjiangjiaoyu

E - m a i l heilongjiangjiaoyu@126.com

电 话 010—64187564

开 本 700 × 1000 1/16

印 张 20

字 数 255千

版 次 2012年9月第1版 2015年10月第2版 2015年10月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5316-8390-2

定 价 49.80元



关于希腊悲剧的两个公开报告 / 1

第一个报告：希腊音乐剧 / 1

第二个报告：苏格拉底和悲剧 / 17

狄奥尼索斯世界观 / 33

悲剧思想的诞生 / 55

苏格拉底与希腊悲剧 / 71

论我们教育机构的未来：六个公开的报告 / 106

引言 / 106

须在报告前阅读的前言，尽管它其实与报告无关 / 110

报告一 / 112

报告二 / 129

报告三 / 147

报告四 / 162

报告五 / 178

五本未写之书的五个前言 / 195

1.《论真理之激情》前言 / 195

2.《关于我们教育机构未来的想法》前言 / 200

3.《希腊式国家》前言 / 202

4.《叔本华哲学与德国文化的关系》前言 / 213

5.《荷马世界的竞争》前言 / 217

致周报《在新帝国中》出版者的一份新年贺词 / 228

希腊人悲剧时期的哲学 / 231

论道德以外意义上的真理与谎言 / 292

对所有德国人的警告 / 306

第二版译后记 / 311

关于希腊悲剧的两个公开报告

第一个报告：希腊音乐剧

在我们今天的戏剧中，我们不仅可以发现对希腊戏剧艺术的回忆和赞同：不，其基本形式植根于希腊人的土地上，或自然地生长，或作为一种人为地吸收的结果。只是这些名称多次发生了变化和推移：正如中世纪的音乐确实还有希腊的音阶甚至还带有希腊的名称一样，只不过比如，希腊人称作“洛克里安调式的”^①，在教会音乐中被称作“多里安调式的”^②。在戏剧术语领域中，我们也会碰到类似的混乱：在万不得已时，我们也将要把雅典人理解为“悲剧”的东西归到“太歌剧”的概念下，至少伏尔泰在给红衣主教奎里尼（Quirini）^③的一封信中是这样做的。相反，我们悲剧中的希腊人几乎不会再认出任何符合其悲剧的内容；但是，他或许会想到，莎士比亚悲剧的整个结构和基本特征是从希腊人所谓的新喜剧中提炼出来的。而实际上，罗马的

① Lokris是古希腊洛里安人（Lokrer）居住的地区。形容词lokrisch指音乐中“洛克里安调式的”。

② Doris是古希腊多里安人（Dorer）的祖国。形容词dorisich指“多里安调式的”，这是古希腊的原始音调。

③ 奎里尼（Quirini, 1680—1755）是意大利红衣主教与学者，1726年起任红衣主教，1730年任梵蒂冈图书馆馆长。

戏剧、罗曼^①-日耳曼的神秘剧和道德剧，乃至最终莎士比亚的悲剧，都经历漫长的时间后从其中^②发展而来：正如在莎士比亚的戏剧舞台的外在形式中，
[516] 它与新阿提卡喜剧形式的系谱学的亲缘关系不可以被错误地认识一样。此刻，在这里，我们必须承认一种自然推进的、延续几千年的发展，而古代那种真正的悲剧，即埃斯库罗斯和索福克勒斯的艺术品被肆意专断地注入到现代艺术中。我们今天称作歌剧的，即古代音乐剧的讽刺画，是通过直接模仿古代而产生的：这种歌剧毫无自然的本能冲动的无意识力量，是根据一种抽象的理论形成的，它就像一个人工制作的小侏儒一样，做出我们现代音乐发展的调皮的淘气鬼的动作。那些高贵的、很有学识的佛罗伦萨人在17世纪初就推动了歌剧的诞生。他们的意图很明确，那就是恢复音乐的那些作用，即音乐在古代，在经历了许多有说服力的证明之后所形成的作用。真是咄咄怪事！对歌剧的第一个想法就已经是在追求一种效应了。通过这些实验，一种无意识的、从民间生活发展而来的艺术的根就会被折断，或者至少被搞得严重残缺不全。因此，在法国，民间戏剧被所谓的古典悲剧所排斥，即一种纯粹在学术的道路上产生的戏剧体裁类别。据说它^③包含悲剧的精髓，而不带任何杂质。在德国，自宗教改革运动以来，戏剧的自然根基，即中世纪后期兴起的狂欢节民间讽刺滑稽戏也被埋葬了。从此以后，德国人就几乎再也没有尝试一种民族形式的新创作，相反，却按照其他民族现有的模式去思考，去从事创作。对于现代艺术的发展而言，博学多才、有意识地获取知识和万事通成了根本障碍：在艺术王国中，所有的发展和变化都必定在深夜时进行。音乐
[517] 历史教导我们，当人们以渊博的学识在理论和实践中追本溯源的时候，中世纪早期希腊音乐的进一步健康发展突然遭受到最严重的阻碍和不良影响。结果就是，欣赏品位令人难以置信地发生扭曲变化：在所谓的传统和自然的听

① 罗曼（romanisch）是指法国、意大利等罗曼语族的国家，并非指罗马。

② 指前句说的“新喜剧”。

③ 指法国的古典悲剧。

觉的持续矛盾中，人们发展到不再是为耳朵，而是为眼睛作曲。眼睛应该佩服作曲家们的对位技巧：眼睛应该承认音乐的表现力。人们怎样才能设法做到这一点呢？人们用文学文本谈及的事物的色彩给音符着色，也就是说，倘若文本提及植物、田野、葡萄种植园，那么就着成绿色；倘若文本提及太阳和光线，那么就着成紫红色。这是文学音乐，是适合阅读的音乐。在这里，在我要谈到的领域里，大概只有少数人把我们现在感觉是非常荒唐的事情也理解成非常荒唐的。我要说的是，在我们的眼里，我们所熟悉的埃斯库罗斯和索福克勒斯不过是歌剧的词作者、歌剧的脚本作者而已，也就是说，我们恰恰还不熟悉他们。在音乐领域里，我们早就已经超越了一种适合阅读的音乐的饱学的皮影戏；而在诗艺的领域里，文本创作的矫揉造作如此独自占统治地位，以至于，如果我们对自己说，我们对品达（Pindar）^①、埃斯库罗斯和索福克勒斯的评价在多大程度上肯定是不公平的，也就是说，我们为什么其实对他们并不了解，还真颇费思量。假使我们称他们为诗人，那么其实我们却指词作者：但恰恰这种做法使我们丧失了对其本质的任何洞见，我们只有这样做才能领悟这个本质：一旦我们在强有力的、想象力丰富的时刻，把歌剧如此理想化地展现在我们的心灵面前，以至于，恰恰古代音乐剧的直观形象呈现在我们眼前。因为，尽管所谓的大歌剧中的所有情况都如此扭曲失真，尽管大歌剧本身是分散注意力的消遣作品，而不是收藏品，是糟糕蹩脚的押韵诗和有失体统的音乐的奴仆：尽管这里所有的一切都是谎言和无耻，但是，我们毕竟没有其他办法来搞清楚索福克勒斯，而只能试图根据这幅漫画猜测他的原始图像，并且在激动人心的兴奋时刻撇开所有隐秘的和扭曲的内容不予以考虑。于是，我们就必须认真研究那种幻想的图像，并且根据个别部分， [518]

① 品达（Pindar，公元前522或518—前446）是古希腊抒情诗人。其抒情诗把世界阐释为神起作用的感官内在联系。1513年，其作品首次出版，尤其在意大利形成了自由的诗节形式。歌德受他的启发而创作了自由诗体。品达的作品尤其对荷尔德林和洪堡影响很大。

使之与古代的传统相关联，以免我们用过于夸大希腊的方式对待希腊的特征，而且想出一个在世界任何地方都没有家园的艺术品。这种危险非同小可。直到不久前，如下内容作为绝对的艺术原则还仍然适用：所有的理想雕塑都必须是没有颜色的，而且，古代的雕塑是不允许使用颜料的。古代雕塑艺术的多色彩的观念非常缓慢地而且在那些超级希腊人的最强烈的反对下，为自己开辟道路。根据这种观念，雕塑不再是赤身裸体的，而必定被想象成蒙上一个彩色的涂层。下面这个美学的原理以相似的方式受到人们普遍的喜悦：两门或者许多门艺术的结合不能使审美情趣享有任何提高，这种结合毋宁说是一种野蛮未开化的品位混乱。但是，这个美学原理最多证明了现代的、糟糕的习惯，即，我们不能再作为完整的人来享受：我们仿佛被绝对的艺术撕成零星的碎片，并且，我们也作为碎片来享受，时而作为“用耳朵听的人”，时而作为“用眼睛看的人”^①，等等。让我们来比较一下，看看机智的安塞尔姆·费尔巴哈（Anselm Feuerbach）^②如何把古代的戏剧想象成总体艺术。他说：

倘若单个的艺术面临一种基础深厚的亲和力，最终又融合成一个无法分开的整体，作为一个新的艺术形式，那么，这并不足为奇。奥林匹斯山的戏剧比赛使单个的希腊部落融合成政治的和宗教的整体：戏剧的演出就相当于希腊的各种艺术一个重新联合的节日。这种戏剧演出的典范已经出现在那些神殿的庆祝活动中，在那种场合下，在载歌载舞的、虔诚的民众面前，人们庆祝神灵的造型出现。正如在戏剧那里一样，建筑学在这里也形成了框架和基础，通过这种基础，更高的诗学空间明显地使自己与现实隔绝。在舞台布景旁，我们看到画家

[519]

① “用耳朵听的人”（Ohrenmensch）和“用眼睛看的人”（Augenmensch）都是指人的完整性丧失后，人沦为只有局部功能的非完整人。早在18世纪，席勒就批评现代的劳动分工造成人的破碎性，即完整人的丧失。

② 安塞尔姆·费尔巴哈（Anselm Feuerbach, 1829—1880）是德国画家。他通过表现气势恢宏的神话题材的绘画反映忧郁的英雄氛围。

在忙碌，并且，我们还看到，华丽的服装展现出一种斑斓的色彩变幻的所有魅力。诗歌艺术征服了整体的灵魂；但它又不是作为单个的诗歌形式起作用，正如神殿祭礼中的颂歌一样。那些对于希腊戏剧非常重要的、来自家乡的报信人和外来的报信人或者戏剧情节中的人物的报道把我们带回到史诗中。在充满激情的情景中和合唱中，抒情诗发挥作用，而且，按照其所有的层次来排列：从用感叹词进行的直接的情感爆发，从诗歌中最柔情脉脉的鲜花开始，一直上升到颂歌和激情澎湃的酒神赞歌。在诗歌吟唱和笛子演奏以及舞蹈的舞步节拍中，全部的工作还没有完全结束。因为，如果诗歌构成戏剧最内在的基本元素，那么，雕塑艺术就以对于诗歌而言新的形式与诗歌相对。

费尔巴哈的话就引用到这里。可以确定的是，我们肯定在面对这样一个艺术品时才学习，人应该怎样作为完整的人来欣赏：人们应该担心的是，人们即便站在这样一件艺术品面前，也会把它撕成碎片，目的是学习它。我甚至认为，在我们当中，谁要是突然置身于一个雅典的节日演出中，那么，谁就首先会感觉到，它是一场完全陌生的、野蛮的演出。而这种感觉是有很多原因的。倘若是在光天化日之下，没有夜晚和灯光的所有神秘的作用，他会在最显眼的现实中看见，一个非常开阔的空间挤满了人：所有的目光都投向圆形露天剧场下面的舞台上一群举止神奇怪异、戴着面具的男人和一些超人般的硕大的傀儡，他们在一个狭长的舞台上，以最缓慢的节奏来回踱步。因为，我们肯定历来只能把下面这些人物称为傀儡：他们站着，脚穿高靱厚底靴，脸前是超过头顶的、画得色彩浓艳的硕大面具，胸部、躯干、胳膊和腿都塞满填充物，塞到失真的程度，他们几乎动弹不得，身体被一条深深下坠的拖裙和一块超大头巾的重负压得直不起身来。[520] 就是在这样的情况下，这些人物还不得不通过大大地张开的嘴窟窿，以最强大的声音开始说话和唱歌，好让两万多人听懂他们：说真的，这确实是

一位马拉松斗士才配享有的英雄壮举。当我们听说下面的情况时，就更是对他们佩服得五体投地了：在这些既是演员又是歌唱家的人当中，每个单个人都必须在十个小时的紧张演出中说出大约1600个诗行，其中至少六个大的或者小的唱段。而观看他们演出的观众会无情地分辨出每个过重的发音和不正确的音调，用莱辛的话说，在雅典，即便是底层的民众都有对戏剧细致入微的评判能力。我们在此不得不设定这样的前提，这种演出要演员注意力多么集中，付出多少精力来练习，要经过多么长久的准备阶段，在把握艺术任务时，该多么严肃认真和充满激情才行啊，简而言之，这是多么理想的演员群体啊！在这里，戏剧为最高贵的公民提出了任务，在这里，即便是在失败的情况下，一个马拉松斗士也没有什么不光彩的，他会虽败犹荣，在这里，演员感觉到，身穿演出服，他表现一种超出日常的人物形象的升华。他在内心中也有一种振奋，在这种振奋中，他肯定觉得，埃斯库罗斯那激情澎湃、凝重的话语是一种自然的语言。

然而听众也和演员一样庄重，他在洗耳恭听：他的头上也笼罩着一种非同寻常的、盼望已久的节日气氛。驱使这些男人们前往剧院的并非对无聊忐忑不安的逃避，而是至少在几个小时内不顾一切地摆脱自己及其可怜境地的愿望。希腊人从其司空见惯的、让人消遣解闷的公共场合中逃出来，从市场、大街和法庭大厅组成的日常生活中走出来，来到戏剧情节那使人心情平静的、令人聚精会神的隆重气氛中：希腊人并不像传统的德国人，后者一旦切断内心生存的圆圈，就渴望消遣娱乐，他在法庭的辩论中找到了适当的、有趣的消遣解闷的方式，这种辩论也确定了其戏剧的形式和气氛。相反，雅典人想观看伟大的酒神颂歌中的悲剧，其内心深处还有些悲剧赖以诞生的要素。那是强烈迸发出来的春天的本能冲动，是错综复杂的情感的一阵风暴和咆哮，正如所有质朴的民族和整个自然界在春天的脚步临近时所了解的那样。众所周知，我们的狂欢节民间讽刺滑稽戏和戴假面具互相调侃，原本也是这种春天的节日，只是由于教会的原因，这些

[521]

春天的节日被提前了一些时日。在这里，一切都是最强烈的直觉：古希腊那些庞大的酒神节日游行队伍与中世纪的圣约翰内斯舞蹈病患者和圣维托斯舞蹈病患者^①很相似，这些舞蹈病患者以最大的数量和越来越多数量激增，而且，他们舞动着、歌唱着、蹦跳着，从一个城市行进到另一个城市。尽管今天的医学可能把这种现象当作中世纪的一种民间流行病来谈论：而我们只想断言，古希腊的戏剧正是从这样的民间流行病开始繁荣起来的，而且，现代艺术的不幸在于，它不是从这种神秘的源泉中发展来的。在戏剧发展的初期，骚动不安的狂热人群化装成萨蒂尔（Satyrn）^②和西勒诺斯（Silene）^③，脸上涂抹着炭黑、铅丹和其他植物汁液，头戴花环，徜徉着穿过田野和森林，这绝非恶意的戏弄和肆意的放纵，春天那种极其巨大的而且突然显示的作用在这里也把生命力提高到如此过量的程度，以至于心醉神迷的状况、幻想和相信自己可以陶醉等情感纷纷在各地迸发出来，情趣相投的人们就成群结队地在各地行进。而这里就是戏剧的摇篮。因为戏剧并不是这样开始的，有人把自己的脸蒙起来，好蒙骗其他人：不，更应该说，戏剧是通过人达到忘我的状态、相信自己会变形和着魔开始的。在“忘我”的状态中，还需要一步才能达到狂喜：我们并没有再返回我们自身，而是成为另一种人，[522] 结果我们自己做出着魔者的姿态。因此，当人们在看戏时，所呈现的内容会在人们的内心深处引起深深的震惊：大地在震颤摇晃，认为个人难解难分和僵化的想法也在动摇。正如酒神的痴迷者相信自己会变形一样，戏剧家

① 圣约翰内斯舞蹈病患者（S.Johantänzer）和圣维托斯舞蹈病患者（S.Veitstänzer）都是指出现在14世纪欧洲黑死病时期的疾病，体现为一种失控的舞蹈疯狂，在德国首先被称为“圣约翰内斯舞蹈病”，因为施洗约翰是癫痫和其他动作失控病患者的主保圣人，以他的名字命名该病，是希望能治好这种病。据传说，意大利西西里岛人维托斯为舞蹈病患者祈祷（引自杨恒达翻译的尼采《悲剧的诞生》，载《尼采全集》第一卷，北京：中国人民大学出版社，2013年，第17页）。

② 希腊神话中耽于淫欲的森林之神，有尾巴和山羊角。最晚在公元7世纪末被纳入狄奥尼索斯之神的随从中。作为人的形态，他被描绘成进行狂舞的神。

③ 希腊神话中酒神狄奥尼索斯的教育者与陪伴者，外表像森林之神。

相信其人物的真实性，而这恰好与《仲夏夜之梦》中的织工采特尔^①相反。谁要是不相信这一点，谁就虽然也属于挥舞酒神狄奥尼索斯手杖者^②和半瓶醋戏剧家之列，但并不属于酒神的真正侍者，即酒神的女信徒之列。

在阿提卡戏剧的繁荣时期，这种关于酒神狄奥尼索斯的自然生活的部分内容还留存在听众的心灵中。这些听众并非懒洋洋的、精疲力竭的、长期预定了晚上戏票的人，他们带着疲惫感和疲于奔命感走进剧场，为了让自己的情感被打动。与成为我们今天戏剧生活的束缚的这种观众相反，阿提卡的观众坐到圆形剧场的阶梯上时，还带着早晨清新而又节日般兴高采烈的感觉。在他看来，简单的事情还不算太简单。其美学方面的博学存在于对以往快乐的戏剧节目的回忆中，他对其民族的戏剧天才的信任是没有止境的。但最重要的是，他如此少有机会津津有味地小口慢饮悲剧的饮品，以至于他每次都像第一次饮用那样享受这饮品。在这个意义上，我想引用当今在世的最著名的建筑学家^③的话，他发表了关于天顶画和穹顶画的见解，他说：

-
- ① 奥古斯特·威廉·施莱格尔（August Wilhelm Schlegel）在翻译莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》时，把剧中人物织工波顿（Bottem）的名字翻译成德语采特尔（Zettel）。为了庆贺忒修斯公爵的婚礼，其近臣找来一批工匠排练源于奥维德《变形记》的戏《波拉姆斯和西斯贝的最残酷的死，一部最可悲的喜剧》。在排练时，饰演主角的波顿被仙王的侍从用魔法变成一头驴，当补锅匠告诉他变样时，他因看不到自己的模样，并不相信自己已经变形，还讥笑对方。
- ② 酒神狄奥尼索斯与酒神女祭司使用的手杖，用常青藤和葡萄叶缠绕，手杖的头是五针松松果。
- ③ 杨恒达加注解，尼采这里所说的最著名的建筑师是德国建筑师、艺术批评家、建筑学教授哥特弗里特·山姆帕尔（1803—1879）（《尼采全集》第一卷，第379页）。受此启发，我引用我翻译的《理查德·瓦格纳 作品-生平-时代》中的相关注释：高特弗里特·森帕尔（Gottfried Semper）是建筑师和艺术家，德、奥新文艺复兴建筑风格的主要实践者之一。主要设计有德累斯顿歌剧院、苏黎世工业学院和维也纳的两座皇家博物馆（狄特·波希迈耶尔：《理查德·瓦格纳 作品-生平-时代》，赵蕾莲译，哈尔滨：黑龙江教育出版社，2015年，第64页，脚注③）。

对于艺术品来说，再也没有什么比心醉神迷更有裨益的，这种心醉神迷产生于同身边事物肤浅而直接接触，产生于人习以为常的视觉线路。通过惬意地观看世界这种习惯，视神经如此麻木不仁，以至于视神经就像躲在面纱后面一样，去认识颜色和形状的魅力与比例关系。^①

人们肯定允许，为了非凡地欣赏戏剧也提出一些类似的要求：人们 [523]
抱着某种非同寻常的态度和感觉去观看，这对绘画和戏剧有好处，尽管人们还不应该以此劝告他人，去接受古罗马那种站在剧场里观看的风俗习惯。

到现在为止，我们仅仅注意到演员和观众。现在，让我们再想一想诗人，把这三种人放在一起^②来考虑：而且，我在这里用的是“诗人”这个词最广泛的含义，正如希腊人对这个词的理解一样。没错，希腊悲剧作家仅仅作作为歌剧脚本作者对新艺术发挥不可估量的作用：可假如这是真的，那么，我坚信，倘若让阿提卡的演员、观众和诗人把埃斯库罗斯的一个三部曲完全真正地变成现实，那么，这肯定会对我们产生震撼作用，因为，它肯定会向我们展示处于一种完美与和谐中的艺术之人，与之相反，我们伟大的诗人仿佛想作为很完美地开始、却没有完成的雕塑作品出现。

在古希腊，戏剧家已经面临这个如此艰巨的任务：在古希腊的艺术评论员会感觉，我们今天的舞台戏剧家在选材、选择演员数量和无数事情方面享受的自由就是放任自流。以下这个高傲的规则贯穿整个希腊艺术：只

① 根据杨恒达注释，尼采的这段引文引自高特弗里特·森帕尔的著作《技术与构造艺术风格，或实用美学。技术人员、艺术家、艺术之友手册》第一卷《放置艺术自我观察以及和建筑艺术的关系》（美茵河畔法兰克福，1860年）。转引自《尼采全集》第一卷，第379页，脚注②。

② 即演员、观众与诗人。

有最艰巨的任务才是自由人的任务。这样，一件雕塑艺术品的权威和荣誉完全取决于所用材料的加工难度和硬度。由于一些特殊的困难，通往戏剧成名的路从来都不是一条康庄大道，属于特殊困难的有：有限的演员数量，合唱团的使用，有限的神话范围，但尤其是那种五项全能的优势，即这种必要性：作为剧作家和音乐家，在乐队和导演领域里，最后作为演员，具有创作才华。对于我们今天的戏剧家来说，始终成为其救命稻草的是，他们为戏剧选择的素材的新颖性以及由此产生的趣味性。他们和意大利即兴创作的作家想法一样，这些即兴创作者讲述一个新的故事，一直讲到高潮和最扣人心弦的程度，于是他们就坚信，再也不会有人在戏剧结束前离开剧场。通过有趣的内容的吸引和刺激使观众坚持看到收场，这对希腊悲剧作家来说是闻所未闻的事情：他们那些大师级作品的题材是家喻户晓的，而且，观众从小就通过叙事或者诗歌形式熟知其内容。关于俄瑞斯忒斯和俄狄甫斯的英雄业绩就已经足以唤起观众的兴趣了。可是，为激发观众的兴趣能使用的手段该是多么有局限性、多么顽固、多么受约束啊！在此，人们首先要考虑到合唱队，这对古代诗人和法国悲剧作家都很重要。法国的悲剧作家是高贵的人，他们在舞台背景的两侧都有座位，并且在一定程度上把舞台变成了恭候王侯的大厅。正如法国的悲剧作家为了取悦这种特殊的、不参加演出实际上却又参加演出的“合唱队”而不可以改变舞台装饰，舞台上的语言和动作都以合唱队为准定调一样，古希腊的合唱队也为每部戏剧的整个剧情要求情节的公开性，要求有悲剧的表演场所的空场地——这是个鲁莽的要求：因为，悲剧的行为和为之进行的准备通常是不允许在马路上进行的，而最好是在隐蔽处发展。一切都是公开的，一切都在光天化日下进行，一切都有合唱队陪伴——这是残酷的要求。并非有人会出于美学上的钻牛角尖、吹毛求疵而随便在什么时候会把它作为要求提出来：毋宁说，在戏剧发展的漫长过程中，人们达到了这个阶段，而且，人们凭这样的直觉抓住了这个阶段：在这里，人们应该为勤勉的天才完成

一个艰巨的任务。众所周知，从悲剧的起源来说，悲剧不过是一个大合唱：这个历史的认知实际上却给那个奇异的问题提供了一把钥匙。古希腊悲剧 [525] 的主要作用和整体作用在最繁荣时期仍然建立在合唱队的基础上：合唱队是人们首先应该考虑而不应该丢弃在一旁的因素。戏剧大约从埃斯库罗斯到欧里庇得斯这个阶段保持不变状态，也就是在这个阶段，合唱队遭到一定程度的排挤，恰恰为了还能勾画整体色彩。仅仅还有一步之遥，舞台布景就会统治歌唱队，侨居地就会统治本乡本土的家园；舞台人物的雄辩及其独唱就会出现，并且征服迄今为止有效的合唱队音乐的总体印象。这一步迈出来了，其同时代人亚里士多德把这一步固定在其著名的、令人十分困惑的、根本没有涉及埃斯库罗斯戏剧活动的定义中。

在创作剧本时，第一个想法肯定是想出一群与情节中的人物密切相关的男人和女人：然后，必须找出诱因，使得抒情的、音乐的大众情绪能够迸发出来。在某种程度上，作家从合唱队出发物色舞台人物，并伴随合唱队寻找雅典的观众：而我们，仅仅有戏剧脚本的我们，从舞台出发去寻找合唱队。用比喻无法穷尽合唱队的意义。既然施莱格尔把合唱队称作“想象的观众”，那么这只能说明，作家在以合唱队的方式理解事件，同时暗示了，观众应该如何按照作家的愿望理解这些事件。可这样一来，仅仅一个方面被正确地强调，尤其重要的是，英雄的扮演者通过合唱队，就像通过一个传音筒一样，以一种巨大的扩大方式，把他的情感传达给观众。尽管人物众多，但是，作家没有在音乐方面表现任何民众，而是仅仅表现一个 [526] 庞大的、具有超常肺活量的个体。我们无法就地指明，在希腊人齐唱的歌队音乐中存在哪种伦理思想：这种合唱音乐形成了一个与基督教的音乐发展最强烈的对立面，在基督教音乐中，和声，即“多”的真正象征，长期如此占优势，以至于旋律完全被窒息，首先必须得到重新发现。正是合唱队规定了在悲剧中表现的诗人想象的界限：带有庄严行板的宗教歌舞限制了诗人通常如此纵情奔放的杜撰精神；而英国的悲剧没有任何类似的限制，

它以其想象的现实主义做出更猛烈的、更纵情的，其实更悲哀的姿态，大概就像贝多芬的快板。合唱队有许多抒情而充满激情地传递信息的好机会，这其实是古代戏剧合理有效的结构中最重要的一個原理。然而，这在传说最简短的部分戏剧中也已经轻而易举地得到了实现，因此，完全没有全部的错综复杂、尔虞我诈、全部精细而人为地组合的东西，简而言之，恰恰决定现代的悲剧特征的全部内容。在古希腊的音乐剧中，不存在任何人们本应该料想到的内容：即便神话中个别英雄的狡黠也有其质朴平实的特点。戏剧活动从来都没有转变成对弈活动，即便在欧里庇得斯的作品中，也没有出现这种转变，可是，对弈的特点却成了所谓新喜剧的基本特征。所以，古人的个别戏剧，从其简单的结构来看，就像我们悲剧中独一无二的一幕，而且绝大多数像第五幕，它以短促而快速的节奏引向灾难。因为法国古典悲剧把其典范即古希腊的音乐剧仅仅当作歌剧脚本，而且由于引入合唱队而陷入尴尬，所以，法国古典悲剧必须吸收一个全新的要素，仅仅为了填满贺拉斯所规定的五幕剧：这个压舱物就是阴谋诡计，倘若没有这个压舱物，那种艺术形式就不敢出海，也就是说，这是一道谜语题，为了考验智力，而且为了激情那很小的、从根本上说没有悲剧色彩的一个游戏场所，这样一来，其特点就明显接近了新的阿提卡喜剧。与法国古典悲剧相比，古代的悲剧缺乏情节和紧张的气氛：人们甚至可以说，在古代悲剧早期的发展阶段中，它根本就没有注意“动作”（δράμα^①），而是注意“忍受痛苦”（πάθος^②）。当戏剧的对白出现时，情节才加入其中：所有真实的和严肃的情节即便在戏剧的繁盛时期也没有在不隐蔽的场景中被表演过。悲剧原本与一首客观的抒情诗，即一首从特定的神话人物的状况出发，而且身穿这些人物的服装唱出来的歌有什么不同呢？首先，由化装成萨蒂尔和西勒诺斯的男人们演唱的一首热情奔放的合唱本身必须让观众明白，是什么使他们

[527]

① 这是希腊语。

② 这是希腊语。